

LA ACCIÓN DE PINTAR

Alberto Carroggio de Molina

UNIVERSITAT DE BARCELONA

ALBERTO CARROGGIO DE MOLINA



Cubierta:
Diego Velázquez
"Don Antonio el Inglés" 142x107 cm. 1650,
Museo del Prado, Madrid (fragmento)

Mi anterior artículo, "El pintor"[1], finalizaba con el capítulo titulado *La acción,* en referencia a la acción de pintar, pero me quedé con la sensación de que era insuficiente. La acción de pintar es compleja, intervienen muchos factores y es necesario examinarla con atención. Algunos pintores la aplican casi de forma espontánea; el problema es que precisamente por eso no la pueden describir. Otros, por sus trabajos o por sus comentarios, se advierte que se han planteado la categoría de la acción que realizan y se han percatado de su posición como espectadores, tanto de la obra finalizada, como desde su condición de ejecutantes de la acción.

Si consideramos la estética como la manifestación de las cosas bien hechas, hallamos que algunas obras pictóricas no son estéticas por "lo bonitas", ni son estéticas por su tema, ni por su colorido, pero sí lo son por su realización, es decir, por el método aplicado. El aspecto total de la obra puede ser poco afortunado, quizás por ser impuesto, por falta de convicción o por puro desacierto, pero en cambio, puede ser hermoso por la forma en que se ha resuelto. Los cuadros religiosos de Velázquez no son hermosos: los personajes son vulgares, el tema carece de convicción y no inspiran el sentimiento que transmiten los cuadros religiosos de Ribera o de Murillo. Incluso su "*Cristo en la cruz*"[2], con la cara tapada por el pelo y Cristo apoyando los pies en un pedestal parece un estudio de pintura más que un cuadro religioso. Tanto es así que Justi se pregunta si es un estudio de anatomía "*¿Se trata tan sólo de un estudio de modelo? ¿Le interesó sólo el tema, como a otros, para estudiar el desnudo?*[3]. Sin embargo, yo creo que Velázquez era un gran y secreto ateo y, sin pretenderlo, lo refleja en sus cuadros.

La última palabra la tiene siempre la acción de pintar. Mis maestros me transmitían la idea que un cuadro puede estar mal de composición, feo de color, el tema poco afortunado, pero que si está bien de valores es un buen cuadro. Es decir, que en una obra de pintura existe un principio que concede categoría al cuadro. Claro que, para ajustar los valores, hay que ajustar el color y el dibujo, es decir, ajustar la esencia de la representación.

Ya he planteado en otras ocasiones el tema de la identidad de los elementos que concurren en la representación, así que, de momento, vamos a dejar de lado este asunto, porque, en el fondo, la acción de representar se inicia desde el momento que el pintor asume cualquiera de la identidades de

[1] Carroggio de Molina, A. "El pintor", http://hdl.handle.net/2445/68828

[2] Velázquez, D. "Cristo en la cruz", 250x170 cm., Museo del Prado, Madrid, 1632

[3] Justi C. Velázquez y su siglo, Espasa - Calpe, S.A. Madrid, 1953, pag.494

estos elementos e inicia la acción propiamente dicha y este aspecto depende de la decisión del pintor. Es cierto que ha de conocer la identidad de los ingredientes que concurren en la representación, pero al final, debe elaborar un concepto que abarque la acción completa.

Podemos simplificar y afirmar que hay que ajustar el color y el dibujo. Dibujo y color y no hay nada más. Este panorama nos muestra que detrás de esta acción se encuentra el sujeto que juzga el resultado, pero el resultado no es único, porque el modelo tampoco lo es.

El miedo que en ocasiones regula nuestra vida, nos impide realizar la acción pictórica desde esa perspectiva lúdica que rodea la obra de los grandes pintores. La acción ha de ser fruto de nuestra voluntad y de esa original forma de inteligencia que únicamente admite como norma las propias conclusiones. La acción debe ser consecuencia de la decisión personal, sin otra pretensión que ella misma; únicamente desde esa perspectiva la acción es lúcida y sin interferencias y, en consecuencia, moralmente correcta.

Josep Pla le reprocha a Joaquim Mir su falta de interés por otra cosa que no sea el hecho de pintar:

"Mir no volgué demostrar res, ni treure cap deducció, ni fer cap suggestió extrapictòrica." Y poco más adelante añade: *"Mir no és moral ni inmoral, sentimental o antisentimental, no compon ni arregla ni construeix el que pinta segons exigències extrapictòriques personals."*[4] (Mir no quiso demostrar nada, ni sacar ninguna deducción, ni hacer ninguna sugestión extrapictórica. Mir no es moral ni inmoral, sentimental o antisentimental, no compone no arregla ni construye lo que pinta según exigencias extrapictóricas personales)

Es la acción pura sin otra aspiración que obtener placer de su actividad. Mir confirma que la pintura no necesita adornos ni añadidos, ella sola contiene todos los ingredientes que le dan categoría. Es como la música de Bach, sólo es música, sólo es ruido ordenado con inteligencia.

Este punto de vista nos da la entrada a considerar las acciones del hombre desde un punto de vista psicológico, porque la forma de resolver la acción depende, es cierto, del conocimiento, pero también de los miedos y de las causas que los sustentan. ¿Por qué queremos ser pintores, músicos, empresarios científicos o cualquier otra cosa? La pregunta debería ahondar un poco más: ¿por qué queremos ser algo?. ¿Es que acaso, no lo somos?. La respuesta, quizás, sería que deberíamos querer hacer algo y no querer ser algo.

Desviar una inteligencia de sus capacidades es muy fácil; algunos maestros buscan ante todo la aprobación y el respeto

---

[4] Pla, Josep, El Pintor Joaquim Mir, Barcelona, Ed. Destino, 1966 pag. 176

de sus discípulos y la transmisión de conocimientos queda relegada a un segundo plano; en muchos casos, porque esos conocimientos son confusos y se hallan en el almacén de la memoria y no en el de la inteligencia. Su poseedor es un mero transmisor sin ninguna implicación personal, con lagunas que intenta sortear y que atribuye a la complejidad de la materia, cuando, en el fondo, se hallan en la carpeta de la indolencia y del miedo. Superar a un maestro se convierte en un reto difícil, cuando un maestro debería ser un estímulo y no un rival al que vencer.

Tomemos al individuo que, en su afán por conseguir una meta, se cruza con un mal maestro. El esfuerzo por alcanzar determinados objetivos, cómo no, da ciertos resultados, pero el precio es muy alto y nunca se alcanza el fin ansiado. El maestro, únicamente, exige comportamientos y actitudes personales de su discípulo, porque no puede exigir conocimientos.

Ante esta situación, el discípulo sólo tiene dos salidas: esforzarse en la confusa línea que le dicta el maestro o rebelarse y reemprender el camino que, en su momento, abandonó por seguir las consignas de su preceptor. Es un camino difícil el de recomponer los principios intelectuales básicos; este proceso sólo tiene una ventaja: hay que recorrer el camino paso a paso y esclarecer muchos temas que, de otra manera, hubieran pasado inadvertidos. Por otro lado, examinar obsesivamente cada uno de los pasos que componen la acción de pintar, puede impedirnos apreciar la calidad de la obra, pues el proceso acaba siendo el protagonista y la rígida aplicación del método dificulta la apreciación correcta del resultado.

En mi época de estudiante, recuerdo que al entrar en el estudio de un profesor de la Escuela de Bellas Artes me sorprendieron los errores de su obra; el profesor estaba tan convencido de la calidad de su pintura que no se percataba de los desaciertos. Toda la vida he tenido el temor de repetir la misma situación y no ser capaz de darme cuenta del nivel de mi trabajo.

Este escenario es consecuencia de la fe excesiva en la aplicación del método: si el método es correcto el resultado también ha de serlo, pero, ¿cuándo es correcto?. La aplicación de un método no asegura la corrección del resultado, porque en el transcurso de la acción se corre el peligro de descuidar la apreciación del trabajo. Es aquí donde interviene el miedo y la desconfianza y para eludirlos el pintor se refugia en el método.

En pintura el método surge de la acción, es decir, el pintor genera el método en función de su actuación, por esta razón, no es correcto generar un método especulativo al margen de la práctica.

Estamos jugando con elementos elaborados por la mente humana y la acción, en consecuencia, se origina en la medida que somos capaces de apreciar la realidad. De la misma manera que la mente ha creado el color, también ha creado la noción de superficie, de espacio, de tamaño, de distancia, de volumen, de identidad, etc. etc. y conjugarlas todas ellas para realizar una imagen es una decisión personal. Una figura de Anders Zorn o una de John Singer Sargent no es igual que una de Joaquín Sorolla, a pesar de que se asemejan mucho, y, desde luego, no tienen nada que ver con una de Velázquez -a pesar de que se asemejan mucho-. ¿Qué es, dentro de la variedad, eso que los une?

En el párrafo anterior, hemos dicho que la realidad lo es en la medida que somos capaces de apreciarla. "Éste no lo ve" comentaban los antiguos pintores descalificando al pintor que no era capaz de darse cuenta de la calidad de la pintura.

Hemos de suponer, entonces, que los pintores "que ven" aceptan el producto y, a partir de ese producto, elaboran el proceso pictórico. La consecuencia inmediata es la ausencia de conflicto con la realidad. Sorolla aconsejaba a sus alumnos: *"No hay que seguir a los otros pintores antiguos o contemporáneos. Sólo puede existir de maestro la naturaleza. Cada uno debe de seguir su propia iniciativa"*[5]. Sorolla no se plantea lo que ve, sino que acepta el producto y su aspiración es entender cómo debe valerse de él para conseguir la representación.

Si como hemos comentado, Zorn. Sargent, Sorolla y Velázquez, siendo aparentemente diferentes, tienen el mismo concepto de la representación, hay que suponer que debajo de esta apariencia existe un fundamento basado en los mismos principios.

El primer paso para definir lo observado es conocer al observador, ya que es quien define las características de lo observado. La realidad está restringida por las condiciones del espectador y en pintura la acción está limitada, tanto por el producto que genera la mente, como por la idea que mueve la voluntad del pintor. No es posible definir la acción de pintar como un hecho único y concluyente, pues el pintor, aunque pretenda representar formalmente la realidad, se encuentra ante una situación que adquiere diversas alternativas y al final debe decidirse por una u otra, más por consideraciones personales que por la calidad intrínseca de la acción.

Las diferencias entre Zorn, Sorolla, Sargent y Velázquez hay que buscarlas entre estas alternativas personales, porque, es cierto que el dibujo determina variaciones esenciales entre los

[5] Simó, Trinidad J. Sorolla, Vicent Garcia Editores S.A., Valencia, 1980 pag.129

pintores, pero no es este el caso, ya que todos ellos dominan el dibujo. La diferencia, entonces, la podemos hallar en la manera de conceptuar la superficie de la pasta de pintura sobre la tela.

En el caso de Sorolla, la pincelada no pierde su identidad y se mantiene como pasta de pintura; la materia no altera su condición y se aplica siguiendo el dibujo que el objeto exige, es decir, los colores se distribuyen como si nos dedicáramos a "colorear" el objeto con manchas de colores. También se puede considerar la superficie de la pasta de pintura como la del objeto que se representa; los colores, entonces, no tienen tanto protagonismo. Sargent podría ser el que adopta, preferentemente, esta forma de pintar; en el fondo, es, más "académico" y construye el objeto directamente, cuidando la pasta de pintura, porque aprecia especialmente el resultado; por otro lado, su dibujo es muy bueno y se siente tan seguro que no necesita considerar nada más, pues el color se incorpora fácilmente al dibujo.

Pienso que Velázquez es quien se ha cuestionado el proceso con más profundidad; el tratamiento de los cuadros de encargo es muy diferente de los cuadros de bufones. En las obras de bufones se permite empastes y licencias que en los retratos no son tan evidentes; aunque con el tiempo, parece que vayan confluyendo ambas formas de trabajo. En el artículo antes citado, "El pintor", podemos ver las diferencias de tratamiento en los cuadros de "Menipo" y "Esopo". En estas ilustraciones queda reflejada la preocupación de Velázquez por la identidad de la materia y sin perder la calidad del trabajo, se advierte un empaste diferente en cada uno de los cuadros.

Sin embargo, la identidad de esta superficie depende de la voluntad del pintor, pues la superficie es un concepto universal y tan falso o tan real es atribuir esa superficie a uno u otro objeto. A partir de esta situación se abre una diversidad de atribuciones a partir de la identidad de la superficie.

El pintor toma decisiones basadas en el puro placer, la acción ya no puede ser mejor o peor, porque la realidad no es única, y en consecuencia la decisión debe desprenderse de motivaciones ajenas a la misma acción. ¿Significa esto que la acción puede ser arbitraria?

Si nos atenemos a las funciones del órgano de la visión, observamos que únicamente tiene un objeto: generar superficies visuales comprensibles, es decir, que se puedan "tocar". Nuestro entorno se compone de objetos que no necesitamos tocar, pero cuya superficie conocemos. Nadie se equivoca a la hora de coger un vaso, poner la mano sobre la mesa o acariciar a nuestra amada, ya sean superficie sencillas, como la mesa o sean superficies complejas, como la de un cuerpo humano, la mano no se equivoca y sabe de antemano cómo es la superficie

que pretende tocar. Generar superficies supone desarrollar funciones muy complejas, todas ellas engendradas por la mente: tamaño, distancia, perspectiva, y todo ello inmerso en un campo visual al que denominamos espacio, fruto de nuestra capacidad de crear imágenes en nuestra mente.

El pintor figurativo sabe que su cuadro está bien cuando genera sobre la tela la misma superficie "táctil" que le proporciona el modelo. Naturalmente, el espectador tiene que ser capaz de juzgar la obra del pintor y apreciar esa superficie.

No siempre es este el caso. La mente tiende a crear una superficie visual aunque los datos sean insuficientes o defectuosos. El órgano visual es capaz de extraer conclusiones a pesar de disponer de información insuficiente, es decir que, por pocos datos que aporte el natural, la visión se esfuerza en crear una imagen comprensible.

Pocos son los pintores que elaboran imágenes en las que el "buenismo" del espectador no tenga que intervenir. El espectador puede alterar el significado de los datos de las imágenes y considerarlas visualmente correctas cuando no lo son.

Si comparamos los cuadros de Renoir y de Zorn, fig. 1 y fig.2, se observa fácilmente la maestría de Zorn en comparación con la torpeza de Renoir. El retrato de Renoir está mal dibujado, (el ojo derecho está más alto de lo que debiera, la figura se cae hacia atrás, el cuello se inserta detrás de la espalda, etc.); por otro lado, los valores, a los que antes hacíamos referencia, no están bien aplicados y el resultado es que el fondo está "enganchado" a la figura, la superficie de los objetos no existe, los colores están dispuestos arbitrariamente y, por lo tanto no hay iluminación

La comparación casi es insultante, el retrato de Zorn es una exhibición de dibujo, la luz está perfectamente definida, el color está ajustado y, en consecuencia, los valores aportan un espacio de gran profundidad y explican la forma de la superficie de los objetos correctamente. Si hacemos la prueba que realizan los pintores para comprobar los defectos de su obra y ponemos las imágenes boca abajo -fig. 1 y fig. 2- todos estas diferencias se aprecian con mayor claridad.

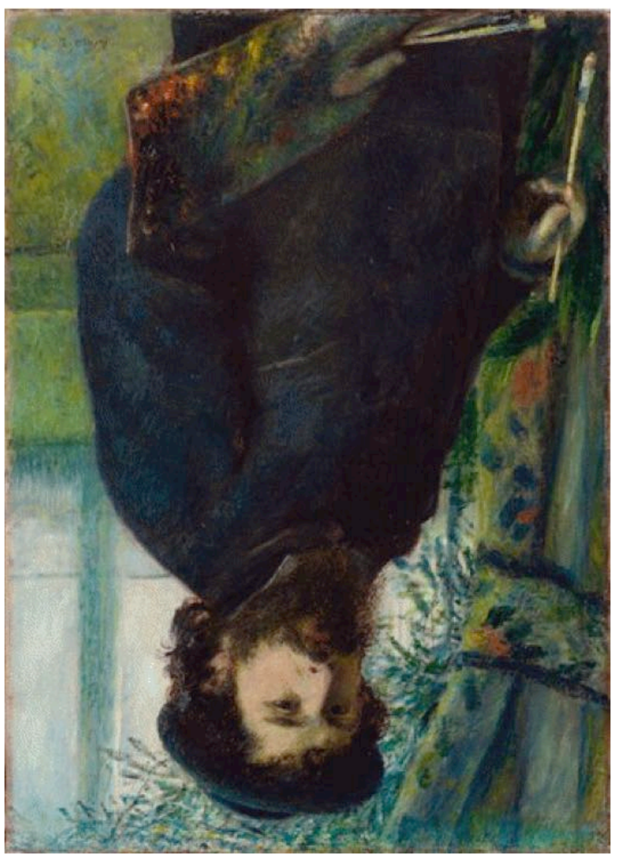






Fig. 1 Pierre Auguste Renoir," Retrato de Monet" (85 x 60,5 cm), Musée d'Orsay

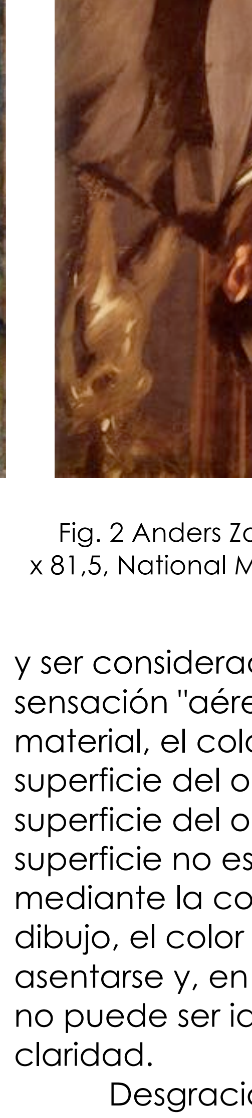


Fig. 2 Anders Zorn "Coquelin Cadet", 116,5 x 81,5, National Museum, Stockolm, Sweden,

Pero volvamos atrás. Nos preguntábamos cuál era el nexo que une a Sorolla, Sargent, Zorn y Velázquez. Si comparamos sus obras vemos que todas explican la superficie de los objetos. Velázquez es más "contundente", en el sentido que la superficie que explica es más compleja, porque explica más volúmenes, pero los cuatro pintores la explican perfectamente.

Por otro lado, ¿por qué son tan coloristas estos pintores? Al margen de consideraciones fisiológicas que puedan suponer mayor o menor facilidad para percibir el color, hay que tener en cuenta que, en la representación, el color no es un elemento que pueda abstraerse y ser considerado como una sensación "aérea" sin sustento material, el color está en la superficie del objeto, es la superficie del objeto, y si la superficie no está definida mediante la comprensión del dibujo, el color no tiene donde asentarse y, en consecuencia, no puede ser identificado con claridad.

Desgraciadamente, la idea que nos transmitían algunos de nuestros maestros era que había que "hacer el color, no el objeto". Ahora bien, si seguimos esta consigna nos tropezamos con el primer obstáculo: el color debe ser asumido como una entidad sin sustento material, tanto en el modelo como en la

superficie de la tela. El color del objeto es percibido, entonces, como una sensación indefinida y, en consecuencia, es difícil establecer su identidad.

En la tela sucede lo mismo: ¿dónde hay que ubicar el color?, El color deja de ser una sensación discreta y adquiere la categoría de manchas sin identidad. La superficie se percibe como una mancha etérea, ya que, si no hay que hacer el objeto, no debe ser tenida en cuenta. A pesar de tantas dificultades, había que insistir, porque, según la línea de trabajo de estos maestros, el sistema solventaba todos los problemas de la representación pictórica.

Desde luego no es así, porque el proceso nos aleja de la acción original: la representación del natural. Luego añadían otra de las oscuras frases que envuelven el oficio de pintor: "hay que hacer pintura". Frase enigmática cuyo significado exacto se desconoce y que se aceptaba como algo sagrado: si es pintura está bien, pero ¿qué es hacer pintura?

La representación es un proceso lógico, comprensible, basado en unos principios ordenados que, es cierto que tiene un desenlace relativamente abierto, pero que en ningún momento se aleja de la noción de representar. Últimamente, algunos pintores han adoptado un estilo que parece que quieran desvelar el proceso y descubrir, de una vez por todas, qué es eso de la representación.

Sorolla, Sargent, Zorn o incluso Mir, han alcanzado un nivel de abstracción en su trabajo que nos lleva a pensar que su preocupación va más allá de la pura representación. El camino que inició Velázquez ha sido, de alguna manera, la guía que ha permitido a estos pintores desarrollar su obra, Todos ellos coincidieron en su admiración por Velázquez, viajaron para conocerlo de primera mano y realizaron copias de sus cuadros.

Dice Sorolla, hablando de Zorn, "*Parece que dibuja de dentro a afuera; que no busca nunca el contorno o silueta, y, desde luego, puede afirmarse que jamás hace nada fragmentado; no inventa; todo, como nuestro gran Velázquez en sus Meninas, lo tiene junto y lo pinta a la vez*"[6] . Dibujar desde dentro es elaborar visualmente, desde una perspectiva, la superficie del objeto mediante la distribución de sus volúmenes; naturalmente, hay que ajustar sus dimensiones y aplicar correctamente el lenguaje gráfico.

El color, a partir de esta situación, es relativamente sencillo. Un color puede ser más blanco, más negro, más amarillo, más azul o más carmín. No hay más, los demás son mezclas de estos cinco.

En definitiva, la acción de pintar es la distribución correcta

6 https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/zorn-anders-leonard/12ba76c9-a2c8-4f23-9420-f42285c4c29c

de los colores con la ayuda del dibujo.

Podemos preguntarnos ¿dónde está la diferencia entre unos y otros pintores?. Cuando, Santasusagna[7], estaba pintando y su discípulo Miravalls[8] le indicaba que algo no estaba bien, recibía por toda respuesta: "*és igual, tampoc s'adonaran*"[9] (es igual, tampoco se darán cuenta). Santasusagna sabía que, como no fuera un gran error, el cliente no percibía los fallos en la pintura.

La representación en la pintura, dada la relatividad de la imagen y su intrínseca complejidad, exige conocimientos que no están a disposición de cualquiera -en algunos casos, ni siquiera entre sus profesionales- y por consiguiente el pintor debe ser tolerante con su espectador y permitirle toda suerte de opiniones. Quizás por este motivo, es el "arte" más denostado, del que se dicen más disparates y del que todo el mundo opina. Es una actividad de la que se ha creado un capítulo de "pintura abstracta", cuando la representación ya es una abstracción. Se han escrito sesudos volúmenes por quienes no han cogido nunca un pincel y han compuesto ingeniosas teorías basadas en supuestos conocimientos que pertenecen al mundo de la especulación, antes que al de la representación.

El pintor inicia su trayectoria con el afán de recrear la imagen de su modelo sobre la tela, por consiguiente, ante todo, debe definir la noción de imagen. Durero tiene la pretensión de representar el objeto con todo detalle, casi podríamos catalogarlo de hiperrealista. En la fig. 3 podemos ver la "Liebre joven" de Durero en la que se pretende representar todos los pelos de la liebre. Es un trabajo magnífico, pero muy diferente del perro que Velázquez pinta en "Las Meninas", fig. 4. Nos hallamos ante un paso fundamental del concepto de imagen. La imagen se compone de manchas de colores, no hay pretensión de representar cada uno de los pelos para conseguir un perro "peludo"; la imagen de



Fig. 3 Alberto Durero, "Liebre joven" (fragmento) Acuarela, 21,5 x 22,6, Galería Albertina

[7] Ernest Santasusagna Santacreu, Barcelona, 1900-1964
[8] Miravalls Bové, Armando, 1916-1978, Barcelona
[9] Comunicación personal

pelo es la consecuencia de distribuir correctamente las manchas de color. La idea es diferente, no se busca al espectador ideal; no hay que acercar el objeto para realizar una representación más precisa, el objeto no tiene un punto de vista mejor que otro; no existe el espectador perfecto, porque, para ver mejor, podríamos ampliar la imagen con una lupa; pero siguiendo este camino, acabaríamos mirándolo a través de un microscopio, con lo que dejaríamos de percibir la imagen del objeto.



Fig. 3 Velázquez, "Las Meninas" 1656. Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Museo del Prado (fragmento)

Velázquez acepta la imagen del perro, tal y como la ve, a la distancia en que se encuentra; abandona la idea de imagen perfecta, porque el modelo no tiene una imagen absoluta y, por lo tanto, como espectador ha de aceptar la imagen relativa del modelo.

Esa imagen sólo se compone de colores ordenados; la superficie del modelo se elabora a partir de manchas de diferentes colores, un concepto muy diferente de la idea italiana del claroscuro.

Tengo la teoría de que Velázquez, en su juventud, aspiraba a una representación "perfecta" -a lo Durero- y que tal era su ansiedad por conseguirlo que acabó descubriendo aquello que verdaderamente había en la tela: la pasta de pintura de diferentes colores.

Este hecho abre el camino a una acción compleja de la representación, ya no son pelos lo que se representan, son datos visuales, manchas de colores que, bien distribuidas, componen la imagen de la superficie de los objetos.

Y como ya hemos dicho, el pintor puede escoger qué es lo que quiere ver: la pasta de pintura o la imagen de la superficie del objeto que representa.

Los pintores que hemos citado anteriormente desarrollan un trabajo en donde la pasta adquiere un gran protagonismo. Quizás el más exagerado sea Joaquim Mir (1873-1940). Veamos como ejemplo la ilustración de la fig. 4, "Carrer dels terriseires", con sus gruesas pinceladas, sus colores perfectamente diferenciados, "abusando" del placer que le proporciona la acción de distribuir el color sobre la tela.



Fig. 4 Joaquim Mir, “Carrer dels terriseires",
76 x 61 cm. (fragmento)

Claro está que Sorolla tampoco se queda atrás. En el autorretrato, de la fig. 5, dedicado a su mujer Clotilde, se aprecian fácilmente los gruesos de la pasta de pintura. Las arrugas de la chaqueta son dos pinceladas, la paleta o el ala del sombrero, llegan a hacernos dudar de su identidad y se pueden apreciar, fácilmente, como simples pinceladas sobre la tela.

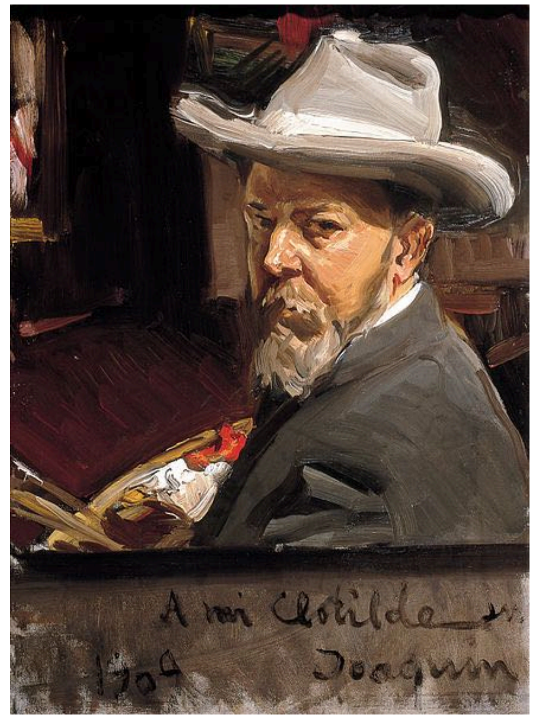


Fig. 5 Joaquin Sorolla, "Autorretrato",
41x26 cm., Museo Sorolla, Madrid

¿Y Velázquez?, Velázquez es el "inventor", el que convierte el objeto que representa en pasta de pintura sobre la tela. Es el descubridor del color como sensación discreta.

En la fig. 6 vemos un fragmento de un cuadro atribuido a Juan Carreño Miranda por el historiador Juan Allende Salazar (1882-1938) quien, al parecer, sin haber cogido nunca un pincel, se creía autorizado para opinar sobre la calidad de las obras de pintura.



Fig.6 Diego Velázquez, "Don Antonio el Inglés", 142x107 cm. (fragmento)

Por la misma razón, se podría considerar que Albert Einstein no tenía conocimientos de física y que la teoría de la relatividad la publicó, por primera vez, su cuñada Nicolasa. Otro ilustre historiador, Kurt Gerstenber, consideró que el cuadro podía ser de Juan Bautista Martínez del Mazo, porque el perro se parecía a un perro de una obra de Mazo.

Ahora bien, si nos atenemos estrictamente a la calidad de la pintura, ninguno de los dos pintores estaba facultado para realizar una obra del nivel pictórico del cuadro "Don Antonio el Inglés"

En el cuadro de Carreño Miranda "La monstrua", fig. 7, podemos destacar , entre otros, dos defectos evidentes: el brazo derecho de la "monstrua" no está resuelto, no ha sabido realizar el escorzo, y la pierna izquierda no se entiende..



Fig. 7 Juan Carreño Miranda, "La monstrua", 168x105 cm., Museo del Prado, Madrid

A Juan Bautista Martínez del Mazo le atribuyen la autoría de un cuadro de Velázquez -que, por la fecha, sin duda quedó sin acabar- "La infanta doña Margarita de Austria" (1665).

Del Mazo retocó la obra y le dejó esos ojos exageradamente abiertos, de espantada; el ojo derecho de la infanta está más arriba que el izquierdo; la cabeza está mal situada; el pelo sobre la frente parece de metal; retocó los trapos del fondo de la izquierda del espectador –que no se entienden- y "acabó" el tocado rojo de la infanta, lo suficiente para que se sitúe delante de la cabeza, especialmente en la parte baja. El traje de la infanta, de cintura para abajo, es una

maravilla que sólo Velázquez pudo hacer.



Fig.8 Diego Velázquez, "La infanta doña Margarita de Austria", 1665.,212 x 147 cm. Museo del Prado, Madrid (retocado por Juan Bautista Martínez del Mazo)

El cuadro de "El Inglés", no es solamente un Velázquez, sino que es un gran Velázquez. En este cuadro, Velázquez realiza un ejercicio de pura abstracción, donde las manchas de color son las protagonistas; son manchas discretas, cada color es él, sin uniones ni fundidos innecesarios. Como se aprecia en la ilustración de la fig. 6 y en la de la cubierta, la información de la chaqueta es colosal, tanto por su complejidad, como por la cantidad de información. El material de la tela, la forma, los adornos dorados, complican la imagen hasta límites que sólo un pintor puede apreciar. Desde luego, ni Carreño ni del Mazo, han podido realizar este cuadro y muy pocos pintores serían capaces de realizar una obra como la de "Antonio el Inglés"

Se considera que los "genios de la pintura" son todos iguales; se los compara entre sí y se les atribuye un nivel pictórico similar. No es así. En general, los pintores consiguen un parecido aproximado copiando el modelo mediante el método de ensayo-corrección. Sin embargo, los pintores de los que hemos hablado: Sargent, Zorn, Sorolla y Velázquez generan una orden mental, la acción se sustenta en la aplicación de unos principios lógicos y la información que aportan para realizar las imágenes del cuadro es discreta, ya que la mente genera conceptos discretos.

A partir de ciertas premisas es posible adoptar maneras diferentes, unas más hábiles que otras o más divertidas que otras; pero en el fondo, todas han de surgir de nociones lógicas, basadas en elementos discretos y sustentados por la realidad.

Conclusiones

A lo largo de este ensayo destacan dos temas. Por un lado el que refleja el título, es decir, la acción de pintar y los contenidos que la acompañan. Y por el otro, el escenario que resulta de la frase de Santasusagna: "*és igual, tampoc s'adonaran*" (es igual, tampoco se darán cuenta). Como pintor, observo que a menudo se ignoran muchos errores en los cuadros figurativos. Este descuido genera graves secuelas entre los pintores, ya que la falta de percepción condiciona la acción en sí.

La situación presenta un interrogante dirigido a aquellos pintores que, con conocimientos del oficio, no son capaces de percatarse de aspectos fundamentales de la imagen..

La respuesta podría estar en el dibujo. La idea que los pintores "sorollistas" tienen del dibujo difiere fundamentalmente de la de los demás pintores. El concepto que elaboran de su entorno visual es diferente y, en consecuencia, la manera de representarlo. Sorolla nos da una pista cuando comenta el dibujo de Zorn del que dice que "*Parece que dibuja de dentro a afuera; que no busca nunca el contorno o silueta,*[10]. El dibujo llamado de línea puede generar imágenes atractivas, pero no tiene aplicación en la pintura, ya que en pintura hay que "rellenar" la imagen y explicar la superficie de los objetos. Zorn origina el borde del objeto "desde dentro", como resultado de disponer los volúmenes que forman la superficie del objeto.

Sorolla reconoce las características del dibujo de Zorn y las considera tan especiales que las compara a las de Velázquez.

Pero hablar de dibujo es entrar en el mundo de la forma y en el artilugio que ha creado la mente para percibirla: el órgano de la visón. A partir de aquí, he de remitir al lector a mi artículo "La relatividad en la pintura figurativa"[11], donde se examina el proceso más extensamente.

[10] cita 6

[11] Carroggio de Molina, A. http://hdl.handle.net/2445/13542

BIBLIOGRAFÍA

En algunos de mis artículos he juzgado innecesario incluir el capítulo de la bibliografía, en otros he expuesto los motivos por la peculiaridad de la bibliografía del pintor. Sin embargo, nunca había considerado introducir mi obra como sustento de mi discurso, que es lo que, al fin y al cabo, pretende la bibliografía: dar validez, directa o indirectamente, a las opiniones expuestas a lo largo del ensayo. Los pintores figurativos tenemos una alarmante escasez de documentación; la única solución es que nuestro discurso sea el reflejo de la propia obra.

Así pues, iniciaré esta bibliografía citando la dirección de mi página web, como informe de mi nivel pictórico.

Carroggio de Molina, A. http://www.albertocarroggio.com/

Carroggio de Molina, A. "El pintor", http://hdl.handle.net/2445/68828

Jardí, E. Joaquim Mir, Ed. Polígrafa, S.A. Parets del Vallès, 1989

Justi C. Velázquez y su siglo, Espasa - Calpe, S.A. Madrid, 1953

Pla, J. El Pintor Joaquim Mir, Barcelona, Ed. Destino, 1966

Simó, T. J. Sorolla, Vicent Garcia Editores S.A., Valencia, 1980